

AS INTER-RELAÇÕES COM O TECIDO VISUAL E OS SERTÕES DE ZÉ CELSO

Daniela Santos de Farias – e-mail: danielaarias2009@gmail.com
Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP - Instituto de Artes - SP

RESUMO: A proposta deste trabalho é a Inter-relação do Tecido Visual com a literatura, mídias digitais e a encenação de Os Sertões, dirigida por José Celso Martínez Corrêa (Zé Celso) com atores do grupo Uzyna Uzona no Teatro Oficina. As Inter-relações aqui analisadas têm como embasamento teórico as pesquisas e estudos dos autores como Renato Cohen (2011), Katia Maciel (2009), Arlindo Machado (2007) e Lucia Santaella (2001). Estas inter-relações teve seu ponto de partida nos novos espaços dramáticos, advindos da performance, que teve suas conquistas na modernidade, e foram desenvolvidos em meio ao relativismo, de uma nova estética virtual, e que operam no trânsito das artes, do hipertexto, da comunicação, das ciências, da convergência e das tecnologias. Dessa forma toda a tradição de se contar histórias tem um caminho próspero no contexto contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Tecido Visual; Inter-relações; Os Sertões; Zé Celso.

INTRODUÇÃO

Teatro, cinema e vídeo já foram consideradas artes rivais, mas, no contexto contemporâneo, passam a se relacionar de forma cada vez mais intensa, estabelecendo uma parceria indissolúvel. Do teatro filmado aos vídeos *mapping*, das experiências performáticas ao teatro pós-dramático, as fronteiras das especificidades e diferenças, se diluem no encontro de artes plurais e fragmentárias.

Desde os anos 1960, os estudos de McLuhan já afirmavam que o encontro entre meios diferentes se configura no conceito de convergência das mídias. Podemos afirmar que, diferentes meios vão se aproximando ao ponto de interpretarem suas características, passando de um meio para o outro, de forma que um meio passa a ser conteúdo do outro meio sem perder suas características. Nossa época lida naturalmente com essas relações, mas ainda não percebemos o potencial produtivo, criativo e multidisciplinar que um texto, uma encenação pode desenvolver principalmente, se tiver uma atuação híbrida atrelada às mídias diferentes. É esperado que pesquisas desse tipo, ampliem a difusão de estudos sobre a inter-relação de texto e imagem. Como já foi dito amplamente por Santaella (2001), todas as linguagens são híbridas, por que são construídas a partir de diversos códigos anteriores, ou seja, as “matrizes de pensamento”.

A LINGUAGEM E SUAS VEREDAS

Para melhor compreender esta convergência e hibridismo das linguagens, nós procuramos uma definição de linguagem que abarque estas relações entre as artes. E em nossas pesquisas, consideramos linguagem como uma ferramenta que possibilita, facilita, media a comunicação com o meio externo. Por isso, entendemos sua definição, como sendo um ato pelo qual ocorre a interferência de um mediador, que busca o entendimento e a composição entre as partes; pois bem, é nesse processo que a linguagem se aperfeiçoa ou permite a criação de novas linguagens.

Estas novas linguagens obedecem a uma organização, que por sua vez está atrelada a um sistema de códigos que constitui, através de um conjunto de signos que se submetem a regras e associações, que favorece a compreensão de uma mensagem. O signo, por sua vez, atua como algo que representa o mundo e que sua significação, portanto, se manifesta em nossas mentes, permitindo a interpretação, ou seja, o entendimento das mensagens.

A mensagem, ao entrar em contato com a mente humana é imediatamente convertida em signo, ou seja, o pensamento é processado por meio de signos. E neste sentido qualquer informação é entendível permitindo o nascimento de uma série sucessiva de códigos, de linguagem e conseqüentemente a comunicação.

Então, percebemos que, linguagem se refere a várias formas de comunicação, e que possui um número infinito de significados. Dito isso, linguagem, então, significa todo sistema de produção de sentido, e ainda mais, se estabelece, por meio de inúmeros conteúdos, como teatro, cinema, vídeo, artes visuais, entre outros.

Estes conteúdos são processados, por meio, de um pensamento complexo. O pensamento complexo é constituído de incertezas e desordem, e em meio a tantas atribulações, é capaz de conceber a organização. Edgar Morin (2011), afirma que, o pensamento complexo é extremamente eficiente em reunir, centralizar, globalizar, reconhecer, o singular, o individual e o concreto, pois a complexidade é movida simultaneamente por ideias de ordem e desordem, e a complexidade, por si só é quem exige a organização, pois, "é a ideia de organização que nos vai introduzir no cerne da complexidade onde todos os nossos conceitos, logo que criticados e relacionados, ganharão uma nova inteligibilidade" (FORTIN, 2005, p.42).

Ao nos depararmos com a complexibilidade da linguagem, encontramos o hipertexto, e segundo George Landow, um pesquisador e estudioso deste conceito:

Neste texto ideal, as redes são múltiplas e interagem entre si, sem que qualquer delas seja capaz de superar as demais; este texto é uma galáxia de significadores, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; se ganha acesso,

a isto por diferentes entradas, nenhuma das quais pode ser declarada a principal, com certeza; os códigos que mobiliza estendem-se até onde os olhos podem alcançar, são indetermináveis (...); os sistemas de significação podem tomar este texto plural, mas seu número não é finito, baseado como é na infinidade da linguagem (BARTHES apud LANDOW, 2008, p. 24).

O sistema linear que conceituava uma hierarquia presente na literatura se submete a multilinearidade, que tem seus conteúdos escoados por *links* e sistema de redes. Michel Foucault em seu livro *Arqueologia do Saber* “afirma que as fronteiras de um livro não são precisas, pois está envolto em um sistema de referências a outros livros, outros textos, outras sentenças: é um nó em uma rede (...) uma rede de referências” (FOUCAULT, 2012, p. 20).

O hipertexto é um texto plural com um número de infinitas possibilidades de articulação autônoma de histórias em uma rede, ou seja, “rede de conexões e novas significações, existe uma sinergia com as diversas mídias: cinema, programa de televisão, teatro, novela, peças publicitárias etc.” (NOJOSA, 2010, p. 74). A linguagem está limitada ao mundo que vivemos, e como estamos vivendo num mundo onde a imagem se comporta como linguagem, e que se submete a tantas passagens, deslizamentos, que gera e cria, ou constrói um espaço-tempo em várias artes, e que está tão próxima do espectador/autor. Que por sua vez, este espectador, é uma soma, ou seja, espectador + autor = participador¹ que ativa o mecanismo da metamorfose da imagem, em novas imagens.

As imagens não necessitam mais de literalidade e muito menos de linearidade, para criar novas visualidades, já que coordenam novas formas e contato com o espectador, que agora também é participador. Segundo Katia Maciel o sujeito participador.

Enuncia não mais como um sujeito imerso na experiência das imagens, como aquele que está *diante de* tal qual o sujeito renascentista, e sim como aquele que está no *meio de*, como sistema de realidade virtual. Desse modo, o participador é parte constitutiva da experiência proposta, isto é, um sujeito interativo que escolhe e navega o filme em sua composição hipertextual, em suas plataformas multitemporais, multiespaciais e descentradas, que interconectam fragmentos de imagens e sons, e multiplicam o sentido narrativo (MACIEL, 2009, p. 18).

O participador um sujeito interativo, agora se vê diante de uma obra que nega a categoria limitante de espaço e tempo. Esta nova forma de criação artística se comporta de maneira progressiva, por meio de múltiplas inserções compartilhadas por este sujeito. Ou seja, uma *obra aberta*² é o que surge destas interatividades entre obra + participador, ou seja, esta obra se presta a

¹ “conceito criado pelo artista plástico brasileiro Hélio Oiticica para tornar o espectador parte da obra” (MACIEL, 2009, p. 17).

² *Obra Aberta* – termo cunhado por Umberto Eco - **Obra aberta** é um livro que reúne uma coletânea de ensaios a respeito das formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, tanto em literatura, como em artes plásticas e

inúmeras interpretações, rompendo com o conceito de produto acabado, e em virtude destes atos suas apresentações implicam em variações, tanto no campo do cinema, do teatro, do vídeo e na literatura, como um todo.

Arlindo Machado relata em sua pesquisa sobre *Regimes de imersão e modos de agenciamento* (2009), que estamos diante de um fenômeno novo denominado de “*hipérbole do sujeito*”, espécie de narcisismo radical e auto-referenciado, em que a única identificação possível é a do sujeito com ele mesmo. O interator, outra maneira de denominar, identificar este sujeito interativo, quase sempre se insere nesses ambientes como o seu *sujeito* e, na maioria dos casos, é impossível vivenciar as narrativas interativas de outro modo que encarnando a sua personagem principal, aquela em função da qual os eventos acontecem” (MACHADO, 2009, p. 75).

A imersão em ambientes digitais é extremamente atraente, permitindo que o sujeito tenha duas opções de mergulho neste universo virtual. A primeira seria a imersão do sujeito participante interagindo com a obra e produzindo novos modos de agenciamentos, ou seja, este participante se torna observador da personagem de sua preferência e que o representa no ambiente virtual. Este seria um ponto de vista externo.

A segunda opção seria de um ponto de vista interno, onde o participante vivencia as ações de uma personagem, através de uma perspectiva subjetiva, a qual se movimenta, por meio de uma câmera subjetiva que permite ao observador a sensação de estar presente na cena. Presenciamos estes pontos de vista quando somos convidados a assistir uma *Webpeça*³, onde o sujeito interator tem a oportunidade de assisti-las independente do espaço, local podendo ver e rever a qualquer tempo. Este perfil de espectador é quem atualmente busca e articula e proporciona a convergência e o hibridismo entre as linguagens.

Hibridismo e convergência, perguntamos qual seria a diferença entre convergência e hibridismo? Segundo Lucia Santaella, que em seu artigo *A ecologia pluralista das mídias locativas* (2008), afirma que:

Híbrido, hibridismo, hibridação e hibridização são os atributos que mais frequentemente têm sido utilizados para caracterizar variadas facetas das sociedades contemporâneas. Essas palavras podem ser aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à constituição da mente humana. No sentido dicionarizado, “hibridismo” ou “hibridez” designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. “Hibridação”

música. Sua primeira edição data de 1962, momento em que a arte europeia assistia à proliferação de obras de arte indeterminadas com relação à forma, convidando o intérprete a participar ativamente na construção final do objeto artístico.

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Obra_Aberta. Acessado em 10/ 4/ 2012

³ *Webpeças* são peças teatrais específicas para a internet.

refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. “Hibridização”, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo “híbrido”, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes. Na gramática, esse adjetivo se refere a um vocábulo que é composto de elementos provindos de línguas diversas (SANTAELLA, 2008, p. 20).

Posto isso, podemos observar o que existe de semelhante entre todas estas formações de palavras, é que todas se referem e tem o mesmo sentido de “mistura”. Mistura essa composta por inúmeras formas, linguagens e organismos. Verificamos que após sua formação nos deparamos com o surgimento de algo novo e composto.

Como dito anteriormente, os estudos de McLuhan já determinavam que o encontro entre meios diferentes se configurasse no conceito de convergência das mídias. McLuhan definiu também em suas pesquisas que o meio é a mensagem, pois eles são e formam sua própria matéria-prima, seu próprio conteúdo, e conseqüentemente formará um novo meio. Ou seja, se o encontro entre meios diferentes se configurasse no conceito de convergência das mídias, podemos afirmar, que ao descrever uma imagem e a transformamos numa peça de teatro estamos diante de tal fenômeno.

Estes diferentes meios vão se aproximando ao ponto de interpretarem suas características passando de um meio para o outro de forma que um meio passa a ser conteúdo do outro meio sem perder suas características. Mas se as inter-relações se ampliarem ao extremo podemos presenciar a emergência de algo novo.

A convergência tem como princípio definidor um sistema espiralado de linhas que vão em direção ao seu centro, ou seja, um sistema concêntrico. Segundo McLuhan “O concêntrico, com sua infundável intersecção de planos, é necessário para a introvisão. Em verdade, ele é a própria técnica da introvisão e, como tal, necessário para o estudo dos meios, uma vez que nenhum meio tem sua existência ou significado por si só, estando na dependência da constante inter-relação com os outros meios” (MCLUHAN, 2007, p. 25).

Para nós convergência de linguagens, meios, mídias, não se estabelece por sobreposições ou simples colagem de diferentes linguagens, meios, e mídias. Pelo contrário, sua formação se dá por meio do balanceamento entre os elementos específicos que compõem cada linguagem, por exemplo, teatro, cinema, vídeo e literatura, evidenciando as fronteiras existentes entre elas. O surgimento ou emergência de um “produto” será a consequência, da reapropriação destas artes, e que retornará, neste mesmo instante a construir novas fronteiras na esfera da visualidade.

OBRA DE ARTE TOTAL

Quando Richard Wagner escreveu seu texto sobre *A Obra de Arte do Futuro* em 1850, nos trouxe a noção de obra de arte total – *gesamtkunstwerk*. Este conceito nos revelou uma síntese de todas as artes, como a música, a performance, a cenografia, as artes plásticas, a indumentária e a arte de iluminar o espaço. E assim, proporcionando ao ser humano uma imagem total, ou imagem "mundo".

Richard Wagner quando cunhou o conceito, já apontava para a convergência das linguagens, para obtenção de um espetáculo completo. Para Wagner o ser humano é um ser complexo movido por linguagem. Sua teoria de arte total inseria as artes num contexto global. A inovação necessariamente deveria surgir por meio da atração entre as artes, ou seja, as artes teriam de se combinar para que uma nova linguagem surgisse.

A partir da criação de novos espaços de representação, ou seja, com a maior participação e acesso às tecnologias, o virtual também se fez presente nas investigações cênicas. “Com uma imersão em novos paradigmas de simulação e conectividade, em detrimento da representação, a nova cena das redes, dos *lofts*, dos espaços conectados, desconstrói os axiomas da linguagem teatro: atuante, texto, público – ao vivo, num único espaço, instaurando o campo do Pós-Teatro” (COHEN, 2002). Pois bem, com a presença do gênero teatral na rede, a questão da presença tomou nova consciência, como novos formatos de textos, roteiros. Roteiros estes agora colaborativos direcionados a um espectador, que se transmutou em interator (observador – autor – ator).

Na história já presenciamos muitos artistas trabalhando e desenvolvendo espetáculos e obras a luz das tecnologias mesmo antes do advento da internet. Renato Cohen nos apresentou um panorama sobre este assunto em seu texto intitulado *Performance e rede: mediações na era da tecnocultura*⁴, 2002, mesmo sendo um texto que trate sobre performance, o texto também nos traz a noção de uma teatralidade em rede (internet).

[...] A partir dos anos 80, as novas mídias tecnológicas (*net-art, web-art, artetelemática*) com novos recursos de mediatização, virtualização e amplificação de presença passam a impor outras direções às experiências radicais da Performance: Johannes Birringer nomeia um novo espaço monádico de performance, a sala tecnológica, recebendo *inputs* em tempo real, em contraposição à sala instalação, remetida às Artes Plásticas. [...] as telas digitais, de cristal líquido, os espaços da *cave*, os artistas plugados e sintonizados na rede, passam a substituir os espaços materializados das Artes Plásticas. Nesse contexto, contemporâneo, a "performance" (experimentação) contrapõe-se aos paradigmas da representação: aos espaços "auráticos" da cena (edifícios-teatro,

⁴ Renato Cohen - Performance e rede: mediações na era da tecnocultura, (2002). Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/textorede.htm>. Acesso em 02/12/2012

museus) contrapõe-se o espaço vivo das ruas, dos galpões, dos domínios da rede (*Web-Art*). À recepção passiva da obra nomeia-se um espectador interator. À conhecida equação cênica texto-público-atuante, matriz do Teatro, interpõe-se, na performance contemporânea uma cena descontínua, amplificada, operada em outros espaço-tempos, com outros níveis de presencialidade: Karen O'Rourke performa, ao vivo, em telepresença para plateias de outros países. Eduardo Kac (*Time-Capsule*) implanta *chips* em seu corpo-metáfora de memória, subjetividade e da sociedade de controle. O aporte das novas tecnologias que amplificam os mecanismos de mediação, virtualização e refratação da percepção e captação de códigos sensíveis que demarcam tempos, espaços, corporeidade vão legitimar uma série de experimentos, eventos da ordem de uma cultura das bordas, que passam a se inscrever no campo da cultura. A questão que se propõe na arte da performance é de uma mediação e intervenção nos planos de realidade, superando os limites entre os campos do real e da ficcionalidade, entre sujeito e receptor da obra, dando complexidade e polissemia a produção do evento, que passa a ser culturalizado (COHEN, 2002, s.p.).

O teatro digital, ou como Renato Cohen costumava falar pós-teatro instala-se como arte, que opera pelo viés de uma convergência ambígua, oscilante entre a plena materialidade da presença física e das simulações do virtual, e não podendo esquecer-se da fugacidade dos conceitos, que muitas vezes atrapalham ou impulsionam o desenvolvimento de experimentos, que ainda não se explicam por estarem dentro de uma quebra de paradigmas. Na citação abaixo Renato Cohen expõe trabalhos, pesquisas e experimentos de alteração da representação, realizados por artistas do século XX.

No projeto contemporâneo, uma cena pré-virtual, se desenha nos experimentos da Arte-Performance em inúmeras intervenções com tecnologia, juntando corpo, narrativa e pesquisa de suportes: dos experimentos sonoros de John Cage, à dança autogerativa e numérica de Merce Cunningham, dos experimentos da fax-art, *net-art* realizados pelo Fluxus às vídeo-performances de Nan June Paik, do *vocoder* e digitalidade de Laurie Anderson às paisagens tecnológicas de Stefan Haloway. Essa cena produz uma nova teatralidade, polifônica e polissêmica que é devolvida, também, aos edifícios teatro em espetáculos multimídia como as óperas do encenador Robert Wilson-*Life&Times of Joseph Stalin* (1973), *Einstein on the Beach* (1975), (...), numa cena de intensidades em que os vários procedimentos criativos trafegam sem as hierarquias clássicas texto-ator-narrativa (COHEN, 2002, p. 5).

O teatro digital é mediado por novos suportes, que reinstaura a capacidade mitificadora e a demanda por produção de novos sentidos que se somam a essas sintaxes. “Há um retorno ao “tempo real”, tempo da experiência, tempo do contato, mesmo que virtualizado entre múltiplas possibilidades de subjetivação” (COHEN, 2002). Segundo Leonardo Foletto é “importante entender que o “novo” não é tão novo assim”, pois a predominância da representação que vem a luz dos paradigmas da conectividade, do compartilhamento, do colaboradorismo e da simulação virtual não surgiu com o advento da internet, como já mencionamos. Uma vez que, já presenciamos

em anos anteriores várias apresentações, experimentos com o intuito de alterar a representação como alicerce das artes cênicas e entre outras linguagens.

Da mesma forma, que o teatro convencional, este teatro digital também cria operadores que articulam as novas relações entre homem e seus extensores virtuais. “As novas culturas tecnológicas, criadas por ambientes de interatores e produtores, com acessos as redes e as novas experiências de arte e comunicação, formam novos grupos sociais, onde vida e arte, o cotidiano e virtualidade, leigos e artistas navegam os novos territórios da sociedade tecnológica” (COHEN, 2002).

A experiência do deslocamento e de suspensão, por meio, das experiências deste teatro digital também propõe uma recuperação do tempo ritual, do tempo dos sentidos, do tempo do extraordinário mesmo, por meio da virtualidade. “A cena Pós-Teatral é a cena ampliada, uma *Gesamtkunstwerk* onde as cidades, as redes, os espaços são comunicantes. Uma cena que altera as noções de presença, corpo, espaço, tempo, textualidade, pela inserção da simultaneidade, da velocidade e que – ao mesmo tempo — é plena de dramaticidade ao figurar o acontecimento, em escala social e subjetiva” (Cohen, 2002, p. 4).

ESPAÇOS DRAMÁTICOS

Esses novos espaços dramáticos, advindos da performance, e aqui direcionados a questão do teatro contemporâneo, teve suas conquistas na modernidade, foram desenvolvidos em meio ao relativismo, de uma nova estética virtual, e operam no trânsito das artes, do hipertexto, da comunicação, das ciências, da convergência e das tecnologias.

E um bom exemplo, dessas inter-relações das linguagens, é a peça **Os Sertões**, do Diretor Zé Celso encenada no teatro Oficina Ozyra Uzona, entre os anos de 2002 a 2006, a peça é homônima do livro de Euclides da Cunha.

Mas, antes de entrarmos diretamente no assunto, precisamos destacar quem foi, e quem é esse encenador: José Celso Martinez Corrêa é um paulista de Araraquara, nasceu em 1937, é um diretor, autor e ator. Destacado encenador da década de 1960, inquieto e irreverente, líder do Teatro Oficina, uma das companhias mais conectadas com o seu tempo. Encena espetáculos considerados antológicos, tais como Pequenos Burgueses; O Rei da Vela; e Na Selva das Cidades. Nos anos 1970, vivencia todas as experiências da contracultura, transformando-se em líder de uma comunidade teatral e das montagens de suas criações coletivas. Ressurge nos anos 1990, numa nova organização da companhia, propondo uma interação constante entre vida e teatro.

Bom, esse é Zé Celso, que encenou Os Sertões nos anos de 2002 a 2006, 24 horas e 10 minutos, dividida em cinco peças. Os Sertões tinha como mote a obra prima de Euclides da Cunha. A peça se parecia a uma maratona teatral, dividida em (A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta I e A Luta II) que demorou seis anos para ficar pronta. No entanto, a obra literária serve apenas como meio para que o grupo exponha sua ideologia. Uma ideologia *Antropofágica* que escancara a condição histórico-social de um Brasil que resiste a inúmeras adversidades.

Entrevista com Zé Celso a revista Sala Preta sobre a encenação de Os Sertões:

José Celso: A tragédia é a seguinte: o livro é absolutamente encenável, da primeira à última palavra, aliás, como tudo deve ser encenável, em princípio. Mas, ele tem uma qualidade poética e de estruturação poética, que é uma coisa que talvez Euclides nem se desse conta. Ele se aproximou dos acontecimentos através da ciência e os acaba descrevendo do ponto de vista científico. Mas como ele está absolutamente tomado pela situação de guerra, e está em processo de desfazimento de cabeça, ele está mais ou menos numa encruzilhada. Tem até aquela frase que eu coloquei na Caderneta de Campo¹ e que parece uma frase do Dante na Divina Comédia: “No meio do caminho, no meio da minha vida encontrei uma pedra e me perdi...” E o Euclides está, exatamente, em vias de explodir toda a cabeça positivista. Porque ele é um homem de seu tempo, como se fosse um alemão, um americano ou um italiano. Ele era um cidadão daquela cultura do século dezenove, do positivismo, do revolucionismo, com aquela estrutura científica. Mas quando ele entrou em contato com Canudos ele começou a ser poeta. Aliás, quando garoto, ele escreveu poesias. Em Os Sertões ele começa com uma abordagem científica, mas está abalado pela surpresa da guerra, pela surpresa da inteligência das estratégias dos sertanejos, pela especificidade do lugar e do clima, que não cabe em nenhuma categoria, de Hegel, por exemplo, que divide a Terra em desertos e zonas férteis cosmopolitas. E, de repente, o sertão não cabe naquela categoria. Porque não é nem zona fértil, nem deserto (CORREIA, 2002, p. 143).

O Livro de Euclides tem uma teatralidade complexa, não linear. E por isso que Zé Celso fez ensaios abertos para o público. “E é muito difícil. Porque o ator não pode representar, o ator tem que “presentar”, tem que estar ao vivo, e tem que estar trazendo aquele texto pra aquele “aqui e agora” (CORREIA, 2002, p. 149). No teatro de Zé Celso, há intensa utilização de vídeos, de numerosos monitores em cena, multiplicando as imagens dos atores, amplificando partes de seus corpos, bem como a projeção de filmes sobre os espaços da cena, de maneira fixa ou móvel, com ou sem o suporte de uma superfície para a projeção, são alguns elementos de relativização, dessas inter-relações de linguagens, onde observamos, em uma única peça a pluralidade das linguagens. A peça como já dissemos, foi dividida em cinco partes: Breve sinopse de cada peça:

A Terra:

O primeiro impacto é a própria geografia do sertão. Euclides da Cunha descreveu cada pedaço do sertão na primeira parte de seu livro, levando aos leitores uma

verdadeira radiografia da região. Na peça, uma ópera de carnaval, um musical épico brasileiro, os atores são terra, vegetação, vento, animais, rios, seca. Revelando os segredos mais íntimos da natureza, que vibram também nas artérias humanas e trans-humanas. Retornando como *overture* musical da obra toda, com o enriquecimento da experiência que as outras partes realizadas trouxeram aos seus criadores, ao público, ganha a visão atualizada da interferência do homem no ambiente. Seu poder destrutivo em razão proporcional ao poder financeiro, colocando em pauta a discussão sobre a ocupação do espaço, a especulação imobiliária que cerca hoje, não só o Teatro Oficina, como o mundo inteiro, agora mais quente e mais árido.

O Homem I

DO PRÉ-HOMEM A RE-VOLTA

Para entender a alma do sertanejo – o que levaria este homem em sua natureza a resistir até os últimos dias de Canudos – Euclides relembra em seu livro a formação do povo brasileiro, sua origem telúrica, animal, tupi. A segunda parte do livro (e a segunda peça) fala do abraço vigoroso do vencedor, colonizador celta europeu, copulando com os vencidos, com os escravos dos navios negreiros, formando o tipo ‘brasileiro-sem-tipo’. As misturas de todos os tipos vão para cena na surpreendente miscigenação presente já no elenco e equipe do próprio Teatro Oficina. É a história do Homem brasileiro, o Homem do País de fora cruzando com o do País de dentro, até a Revolta contra a própria ideia imposta e importada de homem, com o aparecimento do Zaratustra Antônio Conselheiro.

O Homem II

DA REVOLTA AO TRANS-HOMEM

Dedicado à “criação de uma atitude heróica e anti-heróica dos que vão à luta e dizem – Adeus homem!”, a teatralização do segundo movimento da segunda parte de Os Sertões apresenta a passagem do homem re-voltado para o trans-homem, criador de outra possibilidade para a aventura humana na Terra. A partir da história de Antônio Conselheiro, todo o teatro revive sua morte iniciática: um homem comum, que por amor, se transmuta em líder anti-messiânico, arregimentando uma legião de sertanejos como raízes solidárias no interior da Bahia e que, em mutirão conseguiram levantar açudes, igrejas e cemitérios. A comunidade chegou a contar com 25 mil habitantes, sendo na época a segunda maior cidade baiana. Padres capuchinhos tentaram ‘diplomaticamente’ dispersar o povo de Canudos. A negativa em obedecer à ordem religiosa oficial leva o Frei Evangelista, a amaldiçoar os conselheristas, em nome de Jesus. A Cidade prepara-se para A Luta.

A Luta I

Dedicada ao “poeta Oswald Andrade e ao empresário, animador e ator Sílvio Santos”, a terceira parte do livro conta o incidente provocador da guerra, ligado à vingança de um juiz de Juazeiro que proíbe a entrega de um lote de madeiras,

já pagas, para construção da Igreja Nova de Canudos. Três expedições são enviadas pelo exército republicano e derrotadas, a última delas, de caráter nacional, comandada pelo célebre Coronel Moreira César. O Exército foi submetido à humilhação da deserção, fuga e ao empalamento do Coronel Tamarindo, personagem principal de uma instalação macabra na estrada de Canudos, feita pelos jagunços e pelas mandrágoras para intimidar novas expedições. O primeiro movimento de A Luta é escrito em versos de cordel. A Luta 1 também amplia o espaço cênico com casas trincheiras da invencível Canudos, uma verdadeira coluna vertebral no corredor da passarela e os espaços aéreos dos mutãs, esconderijos que os índios usavam nas copas das árvores para a caça do jaguar e que os conselheiristas reinventaram. Lirinha, da banda pernambucana Cordel do Fogo Encantado, trouxe sua paixão pela sonoplastia, gravando sons do próprio teatro, para transformar em tiros, artilharia, levantado com música a vanguarda da luta. O espaço físico de encenação é expandido para o mundo, como imagens gravadas, *sampleadas*, bordadas, nas ruas vizinhas do teatro, nos camarins, em lugares ocultos para a visão direta do público fazendo cinema ao vivo.

A Luta II

Dedicada a “todo poder de Desmassacre da Arte e à atuação do Poder Trans-humano da Multidão”, a teatralização da última parte do livro trata da quarta e derradeira expedição do exército brasileiro ao sertão nordestino, com envio de 12 mil soldados, canhões, armas modernas e estrategistas, como o marechal Bittencourt, que pela primeira vez na história do exército brasileiro criou uma base de operações distante do *front*, de onde comandou as manobras, chefiadas pelo general Arthur Oscar e secundada pelo sanguinário general Barbosa. A peça mostra a finalização da Guerra de Canudos, que resultou no massacre dos sertanejos, na morte do próprio Antônio Conselheiro (que foi se encontrar com Deus) e na destruição da cidadela. No Teatro Oficina, o massacre é encenado não como uma missa de repetição do martírio, mas da perspectiva de um desmassacre. A exposição deste abscesso fechado da história brasileira na Praça Pública que é o Teatro, quer lancetá-lo de vez, expurgá-lo da prática corriqueira na vida brasileira. Canudos não se rendeu e Euclides da Cunha conclui, lembrando que seu livro não é de defesa, mas sim de ataque.

A vida e o Teatro sempre junto, não foi o desejo de narrar essa saga sertaneja que moveu a montagem, mas a situação real vivida pelo grupo que inspirou a tomada dessa guerra sertaneja como grito de guerra de outra luta (Especulação imobiliária). O diretor subverteu a linguagem cênica usando da multimídia, *close up*, projeções sem suportes, o externo e o interno do espaço teatral, acontecimentos vividos pelo grupo se entrelaçando com a história de Canudos.

Zé Celso questiona em Os Sertões, as singularidades dos processos de produção cultural como formas fixas e autônomas. Em prol do retorno as primeiras formas de representação, onde a junção de seus dispositivos técnicos formalize um ambiente dinâmico, expansivo de forma que faz emergir uma nova linguagem, com o princípio de atualizar e convergir os diferentes conceitos, suportes, e veículos que ultrapassam o campo da arte, da comunicação e da tecnologia. De modo

que as confluências entre os dispositivos abarquem e contaminem a reflexão conceitual de resultados em diversas linguagens, como, as artes visuais, cinema, teatro, vídeo e a literatura. Os dispositivos, ou seja, as linguagens são de fato “um campo de forças e de relações de elementos heterogêneos, simultaneamente técnicos, discursivos, arquitetônicos e afetivos” (PARENTE, 2009, p. 28).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente os processos de reinterpretação dos dispositivos passam por dois modelos de compreensão. 1º - um único dispositivo pode dar lugar a uma variabilidade de modelos de representação e pontos de vistas distintos; O 2º modelo de compreensão seria pelas diferenças e não pelas similaridades de dispositivos entre os meios, por exemplo, na história do cinema, onde se observa um pré e pós-cinema, desde a Caverna de Platão, a câmera escura, ao panorama até chegar à fotografia, todos estes dispositivos fizeram e fazem cinema, mas todos por meio de suas características, e “todos nos faz ver o cinema de outra maneira, porque este é um tipo de relação entre imagens, e entre imagens e espectadores e não uma realidade imutável” (PARENTE, 2009, p. 33).

Essa nova arte é ao mesmo tempo acionada por *inputs* orgânicos e virtuais, que romperam com as fronteiras que demarcavam e impediam a justaposição das linguagens, ou seja, os territórios e fronteiras entre a cena, a ação artística e seus terrenos estéticos se expandiram. Segundo Fernando Villar⁵ “estas fronteiras movediças, cambiantes e comunicantes delimitavam uma noção de territórios igualmente movediços, cambiantes e comunicantes e, neste sentido podem ser considerados entre - lugares, entre - pensamentos, entre - tempos. Interessam-nos o movimento de travessia, de fertilização cruzada, de convergência, de contaminação e de mediações entre as artes cênicas e outras artes”.

E pensando na convergência como processo; percebemos que as obras artísticas apresentadas aqui são representantes desse momento de elevação de *status* de uma linguagem, e de quebra de paradigmas nas artes visuais, onde a ação do artista, mais especificamente, a maneira como ele se relaciona com os dispositivos, as ferramentas e os suportes tecnológicos. E como ele, reformula, reinterpreta toda a tradição de se contar histórias, e de como estas histórias invadem novos territórios e públicos diferenciados. Essa tríade - arte, tecnologia e convergência - possui um caminho próspero no contexto contemporâneo.

⁵ Fernando Villar, 2006. Coordenador do GT Territórios e Fronteiras (2003-2006) da UNB. Disponível em: <http://kinokaos.net/tfc/geral20061/00/gtjornal.htm>. Acesso em 22/03/2013

Nossa intenção, portanto, é demonstrar que as diferentes linguagens, aqui apresentadas não estão atreladas, presas as formas de apresentação, exibição e desenvolvimento, que se estipulou como sendo respectivamente seus padrões representacionais, ou seja, as linguagens estão expandindo suas fronteiras, por meio da exploração e experiências com e entre dispositivos próprios ou diversos.

REFERÊNCIAS

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- FOLETTTO, Leonardo. **Efêmero Revisitado** – conversas sobre teatro e cultura digital. São Paulo: FUNART, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012.
- FORTIN, R. **Compreender a complexidade: introdução ao método de Edgar Morin**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- LANDOW, George P. **Hipertexto 3.0**. Barcelona: Editora Paidós, 2008.
- MACIEL, Katia. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro; Editora Jorge Zahar, 2007.
- _____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. **Regimes de Imersão e Modos de agenciamentos** – in *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.
- MCLUHAN, Marshall. **Os Meios De comunicação como Extensões do Homem (UNDERSTANDING MEDIA)**. São Paulo; Editora Cultrix, 2007.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.
- NOJOSA, Urbano Nobre. **Da Rigidez do Texto à Fluidez do Hipertexto** – in *Hipertexto, Hipermídia – as novas ferramentas da comunicação digital*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- PARENTE, André. **A forma cinema variações e rupturas** - In *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.
- SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- Wagner, Richard. **Obra de Arte do Futuro**. Portugal: Editora Antígona, 2003.

ARTIGOS EM MEIO ELETRÔNICO

COHEN, R. "**Performance e Rede-Mediações na Era da Tecnocultura**", 11/2002, Artigo em Hipertexto, SESC SP- EDIÇÃO ELETRÔNICA, pp. 1, pp.1-1, São Paulo, SP, BRASIL, 2002. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/textorede.htm>. Acesso em 23/ 3/ 2013.

CORREA, José Celso Martinez. **Encenando Os Sertões** - Entrevista com José Celso Martinez Correa. **Sala Preta**, Brasil, v. 2, p. 143-157, nov. 2002. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57089/60077>. Acesso em: 14 July 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p143-157>.

SANTELLA, Lucia. **A Ecologia Pluralista das Mídias Locativas**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 37, dez. 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/search/results>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

SITES

ASSOCIAÇÃO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA
RELEASE. Disponível em - <http://www.teatroficina.com.br/plays/8> Acesso em 20/01/2014

Title

The inter-relations with visual tissue and The Sertões de Zé Celso

Abstract

The proposal of this work is the Interrelation of the Visual Tissue with literature, digital media and the staging of Os Sertões, directed by José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) with actors of the group Uzyna Uzona at Oficina Theater. The interrelations analyzed here are based on the research and studies of authors such as Renato Cohen (2011), Katia Maciel (2009), Arlindo Machado (2007) and Lucia Santaella (2001). These interrelations had their starting point in the new dramatic spaces, arising from performance, which had its conquests in modernity, and were developed in the midst of relativism, a new virtual aesthetic, and operating in the transit of the arts, hypertext, communication, science, convergence and technology. In this way the whole tradition of telling stories has a prosperous path in the contemporary context.

Keywords:

Visual Tissue; Interrelations; The Sertões; Zé Celso.

Recebido em: 28/10/2017

Aceito em: 25/11/2017.